1903 SEPTEMBRE — II N° 114

LE THÉATRE

DIRECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines
PUBLICITÉ : C. O. COMMUNAY, seul concessionnaire 19, Boulevard Montmartre. — Téléphone : 142-06
CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an. . 40 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. . 44 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an. . 52 fr.
ABONNEMENT ET VENTE : 24, Bd des Capucines. — Télép. : 242-49



Cliché Boissonnas & Taponier.

COMÉDIE-FRANÇAISE. — M. LE BARGY, rôle de *Don Carlos*. — *HERNANI*

ÉDITEURS : Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX NET : 2 fr. ; Étranger, 2 fr. 50

Je me fais blanchir chez Charvet

....Et moi aussi

Blanchisserie modèle de la maison CHARVET, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS



Cliché Henri Manuel.

Mlle MARTHE RÉGNIER

DU THÉATRE DU VAUDEVILLE

LE THÉATRE

N° 114

Septembre 1903 (II)



Cliché E. W Histed (New-York).

Mlle LUCIENNE BRÉVAL

DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Cliché Paul Boyer.

M. LE BARGY DANS SON CABINET DE TRAVAIL

LE BARGY, de la Comédie-Française



Je causais, dernièrement, avec l'aimable sociétaire de la Comédie-Française et lui demandais comment il s'était trouvé attiré vers le théâtre ? comment la vocation lui en était venue ? C'est, volontiers, la question qu'on pose en pareil cas, et la réponse est curieuse à connaître. Il est certain que le théâtre est toujours une vocation, mais comment cette vocation naît-elle ? Chez tous, le travail d'incubation n'est pas le même, et ne s'effectue pas de la même manière. La Clairon fut comédienne à huit ans, comme le fut aussi la Duse, parce que c'étaient deux enfants de la balle, nées toutes deux sur le plancher du théâtre. Il en est d'autres, au contraire, dont la vocation ne s'est développée que par une série de circonstantes fortuites. Elle a été inconsciente d'abord, puis elle a pris corps, peu à peu, jusqu'au moment où elle est devenue irrésistible. Celles-ci ne sont, d'ailleurs, pas les moins sérieuses, ce sont même souvent les plus solides, parce que l'habitude ou la fantaisie n'y ont aucune part.

Ce fut le cas de Le Bargy, que son origine familiale et le milieu où il avait été élevé semblaient prédestiner à toute autre carrière que le théâtre, et qui s'est fait le comédien qu'il est, par sa volonté, par l'étude successive, et aussi par la mise en action de ses remarquables qualités naturelles.

Il est né à Paris, de bonne famille bourgeoise, mais il n'a pas été élevé dans la capitale, qu'il quitta à l'âge de huit ans pour suivre son père à Amiens. Celui-ci, ingénieur attaché au chemin de fer du Nord, habitait la capitale de la Picardie, pour les exigences de son service, et ce fut au collège de cette ville que le futur Clitandre fit ses études. Le lycée d'Amiens est réputé des meilleurs, et l'un de ceux où l'enseignement est le mieux donné. Le jeune Le Bargy était un des bons élèves, tenant volontiers la tête de sa classe et fort épris de culture littéraire. Il avait environ dix-sept ans lorsque, étant en rhétorique, il fonda, avec plusieurs de ses camarades, un journal qui prit le titre de *Vert-Vert*, — le nom du perroquet fameux, qui sert d'épigraphe au poème de Gresset, est fort populaire à Amiens, patrie d'origine du poète. — Le *Vert-Vert* parut pendant plusieurs mois. Il eut l'honneur de quelques correspondances avec le Tout-Paris littéraire de l'époque, entre autres Legouvé et Sarcey, ce dernier, on le sait, n'était pas avare de son encre, aussi écrivit-il quelques lettres au jeune Le Bargy, qu'il traita de « cher confrère », ce qui ne laissa pas de flatter quelque peu l'amour-propre de notre collégien.

Vers 1877 ou 1878, je ne saurais dire au juste, l'Académie d'Amiens — il y a une académie à Amiens, académie provinciale fort érudite — mit au concours l'éloge de Gresset, éloge en vers, comme il convient, alors qu'il s'agit de célébrer un poète. Ce fut le jeune Le Bargy qui obtint le prix. Il avait alors la réputation d'être un lecteur habile, et passait pour savoir dire les vers. L'Académie ayant organisé une séance littéraire, il fut invité à venir déclamer lui-même son éloge couronné de Gresset, ce qu'il fit avec grand succès. Ce fut là, je crois,



Cliché Boissonnas & Taponier.

M. LE BARGY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Rôle du *Marquis de Priola.* — *LE MARQUIS DE PRIOLA*



M. LE BARGY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
Rôle de *Perdican*. — *ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR*

pour le néophyte, la première piqûre de la tarentule théâtrale. Il n'en faut souvent pas beaucoup plus pour déterminer une vocation.

Certes, tout cela n'était pas du théâtre, mais y confinait. A force de « dire », — notre jeune homme disait avec beaucoup de goût et était recherché dans les salons, — à force de déclamer, et d'entendre répéter sans cesse : « Ah ! Monsieur, vous feriez un excellent comédien ! » il y avait eu comme un éveil dans son esprit : « Être comédien ! » pourquoi pas, après tout ? Ajoutez à cela le fréquent passage de certains artistes de la Comédie-Française, qui, de temps à autre, venaient au théâtre d'Amiens, où ils donnaient des représentations, jouant plus volontiers le répertoire classique. C'était, tour à tour, et parfois ensemble, Coquelin, Delaunay, Reichenberg..., d'autres encore. Le jeune Le Bargy n'avait garde de manquer ces représentations. Il y assistait plus souvent sur la scène que dans la salle. Il se lia avec les artistes, s'asseyant auprès d'eux, au foyer, prenant conseil des uns et des autres, il se grisait de la phrase souvent répétée déjà, mais redite encore : « Vous avez de grandes qualités, vous feriez un excellent comédien ! »

Il y a un entraînement auquel on ne résiste guère, surtout lorsque, d'avance, il y a ville rendue. Un beau jour, notre jeune homme s'en ouvrit à son père, et lui déclara son désir d'entrer au théâtre, c'est-à-dire de commencer par le commencement, et de passer par le Conservatoire. L'ingénieur du chemin de fer du Nord fit cette moue bourgeoise que fait tout père de famille menacé d'une résolution analogue; ce furent les observations nécessaires, les objurgations inévitables. Dame ! la scène théâtrale n'était pas celle qu'avait rêvée le père de famille, qui avait vu son fils avocat, avoué, magistrat ou notaire, mais comédien, jamais !

Il fallut donc se soumettre d'abord à la volonté paternelle et commencer les études de droit. Or, ça n'était décidément ni vers Justinien, l'indigeste, ni vers Portalis, le raisonneur, que l'instinct de notre jeune homme l'attirait ; c'est avec Molière et Alfred de Musset qu'il prépara sa licence ; aussi, au bout de son année de droit, était-il reçu... au Conservatoire.

Il y entra dans la classe de Got, — par parenthèse, Le Bargy, dont on a toujours voulu faire un élève de Delaunay, à cause de certains points de ressemblance avec ce comédien, auquel il a succédé, et dont il a repris l'emploi, a fait ses études théâtrales avec Got, — l'opposition paternelle n'abdiqua pas pour cela, mais elle commença à fléchir : « Je ne donnerai mon consentement — dit le père de famille — que si ta vocation étant vraiment sérieuse, tu es couronné dès ta première année, et si tu entres à la Comédie-Française. »

La vocation était arrivée, peu à peu, comme on vient de le voir, elle n'en était que plus sérieuse et plus enracinée. Toutefois, le néophyte n'avait qu'une sensation vague de la voie qu'il avait à suivre, et de l' « emploi » vers lequel il devait se porter. Or, il faut bien le dire, au théâtre, l' « emploi », c'est une des conditions essentielles du succès. Combien sont restés en chemin pour s'être ignorés eux-mêmes, et n'avoir pas pris la vraie route, n'avoir pas porté leurs efforts sur l' « emploi » qui donnait le meilleur usage de leurs qualités ! Lorsque Le Bargy se trouva en présence de Got, le vieux comédien, très fin, très honnête homme, mais toujours un peu grognon, au premier aspect, lui dit brusquement :

« Vous avez un joli physique, vous avez l'air d'un jeune homme bien élevé, « rien de mufle », c'est déjà bon, mais avec ça, qu'est-ce que vous savez faire ?

— Voulez-vous que je vous dise quelque chose ?

— Parfaitement.

— Quoi ?

— Ce que vous voudrez, ce que vous savez, ce qui vous va le mieux, choisissez vous-même... »

Après un peu d'hésitation, notre jeune homme, encore tout imbu de ce qu'il avait vu faire à Coquelin, s'attaqua, avec un bel accent picard, rapporté tout exprès d'Amiens, au monologue de Petit-Jean, dans *les Plaideurs :*

> Ma foi ! sur l'avenir, bien fou qui se fira :
> Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera.
> Un juge, l'an passé, me prit à son service ;
> Il m'avait fait venir d'Amiens pour être suisse...

« Je crois que vous vous trompez, — fit Got en riant, — il me semble bien que vous n'êtes pas sur le vrai chemin. Ditesmoi donc autre chose. Ça n'est pas mal, mais ça ne rime pas avec votre air. »

Le Bargy se mit à dire le rôle de Don Carlos d'*Hernani*. Got l'écouta sans l'interrompre.

« Ça, c'est très bien ; voilà par où il faut vous diriger. »

Il le dirigea si bien, en effet, qu'au bout de sept mois d'étude, Le Bargy sortit du Conservatoire, dès sa première année, avec un premier prix de comédie et un premier accessit de tragédie.

Il avait concouru, en comédie, dans l'exquise pièce d'Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, et joué la « scène dite de la Fontaine ».

Je vois encore l'effet d'enthousiasme réprimé par les coups de sonnette du brave Ambroise Thomas; et, autant qu'il m'en souvienne, le premier prix fut décerné à l'unanimité.

La Comédie-Française engagea le lauréat, mais les débuts ne se firent qu'un an plus tard. A la sortie du Conservatoire, il fallut endosser la capote bleue, et enfiler le pantalon rouge, le service militaire réclamant sa victime nécessaire. C'est donc seulement en 1880 que Le Bargy débuta à la Comédie-Française, dans le rôle de Clitandre, qui avait été une de ses cartes d'introduction, auprès de Got.

Les trois premières années passées dans la Maison de Molière furent assez ternes. Il en est, d'ailleurs, souvent ainsi. Combien y rongèrent leur frein et se découragèrent : « On nous laisse rouiller dans cette maison », me disait un jeune comédien, il n'y a pas bien longtemps encore.

A l'expiration de la troisième année, sur le point de dénoncer ou de renouveler son contrat de pensionnaire, Le Bargy reçut des propositions du Théâtre Michel. On y voulait renforcer la troupe. Il fallait un jeune premier rôle, et on avait jeté les yeux sur lui. Il s'en fut trouver Perrin, toujours très accueillant, malgré sa froideur apparente, qui n'était que le voile de sa timidité.

« Monsieur l'administrateur, — dit le comédien, — on m'offre un très bel engagement au Théâtre Michel, et je suis résolu à partir.

— Partir? Pourquoi? — répliqua Perrin — alors que vous avez, ici, le plus bel avenir; avez-vous donc quelque grief contre la Maison?

— Un seul, mais il est capital. Je suis à la Comédie-Française depuis trois ans, et, pendant ces trois années, j'ai joué, en tout et pour tout, *trente-deux fois*, c'est-à-dire, en moyenne, à peu près *dix fois* par an! et je n'ai même pas eu mes trois débuts.

— C'est juste. Eh bien, choisissez trois rôles à votre gré, vous les jouerez, le plus tôt possible, et on fera des efforts sérieux pour vous utiliser. »

Les rôles choisis furent *le Marquis de Villemer*, de George Sand (rôle du Marquis), *le Menteur*, de P. Corneille (rôle de Dorante) et *On ne badine pas avec l'amour*, d'Alfred de Musset (rôle de Perdican); le choix étant fait, il n'y avait plus qu'à jouer les rôles: ce fut l'opération la plus difficile à réaliser, si difficile même qu'elle ne se réalisa pas. Il y a un proverbe qui dit « qu'entre la coupe et les lèvres... » Le Bargy eut à éprouver combien les proverbes disent la vérité. Il joua, en effet, *le Marquis de Villemer*, avec Madeleine Brohan, qui fut adorable, on s'en souvient, sous les cheveux blancs de la Marquise, et avec Delaunay dans le Duc d'Aléria. On remarqua, à ce propos, que les rôles des deux frères ne pouvaient être mieux distribués qu'à Delaunay et à « son élève », qui avaient un air de famille, « l'élève s'étant modelé sur le maître », — nous avons dit, plus haut, que Le Bargy était élève de Got. — Mais, s'il joua *le Marquis de Villemer*, il eut le regret de ne pas jouer Dorante, du *Menteur*. La pièce n'était pas prête, à demi démontée. Il aurait fallu « répéter ». Or, à la Comédie, on a la très mauvaise habitude de n'accorder aux débutants que quelques « raccords », les camarades venant donner leurs répliques monotones et indifférentes, aux lueurs d'un quinquet. Les répétitions du *Menteur*, plus complètes et plus sérieuses, auraient pris trop de temps. *Le Menteur* fut donc échangé contre *les Demoiselles de Saint-Cyr*, d'Alexandre Dumas, qu'on venait de remonter avec une distribution intéressante. On adjugea au débutant, en retard, le rôle du Duc d'Anjou. Quant au rôle de Perdican, de *On ne badine pas avec l'amour*, il lui passa devant le nez, — comme disent les bonnes gens, — c'était un des rôles favoris de Delaunay, qui tint à en rester le titulaire exclusif. « Il le jouera quand je ne serai plus là! », dit le sociétaire; et ce fut, en effet, seulement après la retraite de Delaunay, que Le Bargy prit possession du rôle, un des meilleurs de son répertoire, et qui, ainsi que nous l'avons dit, lui avait valu son premier prix au concours du Conservatoire.



M. LE BARGY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
Rôle de *Clitandre*. — *LES FEMMES SAVANTES*

Pendant les quatre années qui suivirent, le travail accompli par le jeune comédien fut considérable et varié. Il entrait dans la période active, prit, peu à peu, possession de l'emploi des jeunes premiers et jeunes premiers rôles que tenait Delaunay, auquel il ne succéda réellement, et d'une manière effective, que lorsque l'excellent comédien eut pris sa retraite.

Ce fut, depuis lors, la revue successive des rôles coutumiers du répertoire classique, et plus encore du répertoire à côté. Pour ne citer que le théâtre d'Alfred de Musset, qui est pour lui comme le terrain d'élection, il y joua le rôle de Valentin dans *Il ne faut jurer de rien*, avec Thiron dans l'Oncle Van Buck, et ce ne fut pas un mince régal d'amateurs que la scène bien connue du premier acte, où l'oncle et le neveu se renvoyèrent la balle en virtuoses accomplis; et aussi le rôle du doux et passionné Cœlio, des *Caprices de Marianne*. Delaunay, qui avait succédé à Bressant dans le rôle d'Octave, laissa à Le Bargy le rôle de Cœlio, qu'il avait créé en 1851 et conservé depuis lors. A citer encore, dans cette période, la reprise du rôle ingrat — presque troisième rôle — de Fulgence du *Mariage de Victorine*, de George Sand. Après un stage de sept années, comme pensionnaire, vint le sociétariat, conquis par un travail opiniâtre, et une série de succès ininterrompus, et, par suite, la théorie des créations dans les pièces nouvelles, des rôles importants dans les pièces remises au répertoire, c'est-à-dire la prise de possession incontestée de l' « emploi ». Un des grands succès du comédien fut assurément le rôle du Duc de Septmonts, dans *l'Etrangère*, d'Alexandre Dumas, autrefois créé par Coquelin.

Il faut citer encore, parmi de nombreuses créations, celle de Le Brissard, dans *Une Famille*, de Henri Lavedan, la première pièce de l'auteur du *Nouveau Jeu*, qui d'ailleurs, depuis lors, associa le comédien, et bien lui en prit, à toutes les pièces qu'il fit représenter à la Comédie; celle d'Orfinio, dans *le Fils de l'Arétin*, le drame en vers de Henri de Bornier (novembre 1895), et, parmi les rôles repris : *les Effrontés*, *le Fils de Giboyer*, d'Emile Augier; *le Père prodigue*, *la Visite de Noces*, d'Alex. Dumas; *le Luthier de Crémone*, de François Coppée; *l'Etincelle*, d'Ed. Pailleron. Une création originale, au milieu de tant d'autres, fut celle de Christian VII, dans le *Struensée*, de Paul Meurice (novembre 1897), rôle de composition, figure étrange jetée épisodiquement dans le drame, comme Louis XIII dans *Marion Delorme*. L'artiste y put témoigner de la flexibilité de son talent et de la variété de son clavier dramatique, le personnage étant d'une nature tout à fait particulière, figure sombre, monstrueuse et ne ressemblant guère aux effigies coutumières de son emploi.

Le comédien, vraiment comédien, doit pouvoir «tout jouer». C'était la théorie de Samson, et c'est la théorie vraie au théâtre. Cependant il faut convenir que les qualités, la forme, la nature, les affinités, le caractère du comédien le portent plutôt dans un sens que dans un autre, l'appellent vers certaines créations plutôt que vers certaines autres, et il est certain que Le Bargy est surtout un comédien moderne, qui a le tempérament de la pièce moderne. Aussi bien est-ce là qu'il s'est fait sa place la plus personnelle.

J'ai dit qu'il avait été à la Comédie, l'interprète principal de toutes les pièces de Henri Lavedan, mais je puis donner même indication, en ce qui concerne les œuvres de Paul Hervieu, voire de Maurice Donnay et d'Edmond Rostand.

Au répertoire de Lavedan, il a créé le rôle du duc de Coutras, dans *Catherine* (janvier 1898), et, par parenthèse, ce fut lui qui mit la pièce en scène, car ce comédien est un excellent metteur en scène. — Nous en parlerons, à ce point de vue, en temps utile, — et aussi, en dernier lieu, il y a un an à peine (février 1902), le terrible rôle du marquis de Priola. Je dis « terrible rôle », parce que ce personnage de « tombeur de femmes », d' « homme fatal » à qui rien ne résiste, qui a le mépris de l'humanité, et s'élève au-dessus d'elle, sans qu'on sache au juste pourquoi, a les allures d'un personnage de légende. Il fallait faire grande dépense de talent pour le moderniser, et le faire accepter, en dépit de ses invraisemblances. Le comédien s'en est tiré à son honneur, et contribua, pour sa bonne part, à la réussite de la pièce. Voici, d'ailleurs, ce que nous avons écrit alors dans notre article de critique : « Le Bargy a joué admirablement, — le public le lui a dit, — avec beaucoup de tact, de chaleur et de talent, le rôle extrêmement difficile de Priola; il en a, avec raison, exagéré l'intensité jusqu'à la passion irraisonnée, presque la folie, et il a bien fait, le rôle est ainsi construit, il ne pouvait le rendre compréhensible et acceptable qu'à cette condition, ce qu'il a fait est un grand effort qui a donné un grand succès... »

C'est lui également qui a créé le rôle de Percinet dans *les Romanesques* (21 mai 1894), le début au théâtre de l'auteur de *Cyrano*, adorable œuvre de jeunesse, dont la trame claire et naïve, la fraîcheur de vingtième année firent le plus grand charme, l'idylle délicieuse se compliquait de malices spirituelles et charmantes, de tendresses exquises, on se plut à l'entendre avec un plaisir égal à celui que l'auteur eut à l'écrire. L'auteur et l'interprète de la pièce se lièrent dès lors de bonne amitié, la sympathie naquit aux répétitions, et ne s'est jamais altérée depuis.

Le répertoire de Paul Hervieu eut aussi Le Bargy comme principal interprète, depuis *les Tenailles*, sa première pièce, jusqu'à *l'Énigme*, la dernière, en passant par *la Loi de l'Homme*. Dans *l'Énigme*, dont il régla la difficile mise en scène, il s'essaya dans un emploi presque nouveau pour lui. En effet, le rôle du vieux marquis de Neste, philosophe mondain est presque un raisonneur; le comédien, beau diseur, s'en tira à merveille, comme un homme que cela amuse de courir à l'aventure en un pays nouveau. Il s'était payé la fantaisie, voulue ou inconsciente, de donner au personnage le masque d'Arsène Houssaye, qui, d'ailleurs, synthétisait assez bien le type convenu.

Sa dernière création a été celle de Freydières dans l'*Autre Danger*, le drame en quatre actes de M. Maurice Donnay, qui se joue en ce moment; le rôle n'était pas commode, car c'est toujours un personnage ingrat que celui de « l'homme aimé », il fallait tout le tact, la convenance et l'habileté d'un comédien consommé, pour tirer son épingle de ce jeu difficile.

Nous avons parcouru cette carrière laborieuse de plus de vingt années en relatant les étapes principales, c'est, je crois, la biographie la plus intéressante qu'on puisse faire d'un comédien qui n'appartient au public que par sa vie de théâtre. A la Comédie-Française cependant, l'artiste, par le fait de son sociétariat, se complète forcément d'un administrateur, car s'il est du Comité, il a charge d'âmes, puisqu'il administre les deniers de l'entreprise. Il est aussi metteur en scène, puisque la mise en scène doit être faite par l'un des sociétaires, celui que choisit l'auteur, en s'en référant au désir de sa confiance.

Comme administrateur, Le Bargy n'a jamais été inerte, et pendant des années, il a passé pour faire de l'opposition à l'Administrateur général, dont il n'approuvait pas tous les gestes : c'est un « révolutionnaire », a-t-on dit, — et le bruit a couru, à diverses reprises, de son départ de la Comédie. — Or, j'estime, tout au contraire, que le « Révolutionnaire » ne fut qu'un « Conservateur » violent, — c'est un type rare, — agent très actif du sens commun, dont la préoccupation fut précisément de « conserver », en l'améliorant, la vieille Maison qui menaçait ruine. Il fut un des premiers à signaler les fissures, et à demander qu'on fît à l'édifice, les réparations nécessaires. C'est cela, sans doute, qu'on appelle la révolution. Aujourd'hui, en présence de la désagrégation qui s'accentue, on cherche le remède, et notre sociétaire, qui n'aura pas été comme l'on dit, prophète « après coup », s'en préoccupe plus activement que qui que ce soit, et avec raison.

Il semble bien que la revision du décret de Moscou s'impose. Mais ce qui est nécessaire, c'est que cette revision et le soin de rechercher les améliorations, ne soient pas confiés à de solennelles incompétences, ainsi que cela se fait le plus souvent. S'il faut des calculateurs, pour Dieu! que cette fois encore on ne donne pas raison au bon sens indigné de Beaumarchais, en confiant la besogne à des danseurs!

Une des questions les plus importantes à la Comédie-Française est, assurément, celle de la mise en scène. On appelle mise en scène ce travail préparatoire précédant la première représentation, qui est la « mise en action » de la pièce, car c'est aux répétitions que l'œuvre se façonne, se pétrit, prend corps sous la direction du metteur en scène, qui est celui qui règle les mouvements de chacun et de tous, et donne la vie à cette chose morte, qui est la pièce manuscrite, si différente de la pièce jouée. C'est aussi lui le chef d'orchestre qui bat la mesure, signale les longueurs, les lourdeurs qui ralentissent l'action, donne des coups de lumière dans les coins obscurs, atténue les situations dangereuses, et sauve parfois l'esquif en danger, par un mouvement imprévu ou une trouvaille.

Cet art complexe demande des aptitudes rares, des connaissances multiples. Tel auteur dramatique réputé est un metteur en scène détestable, tel comédien de talent ignore les premiers éléments de cet art qui est bien différent du don dramatique. A la Comédie, où les sociétaires sont gens instruits, distingués, littéraires, il est d'usage de leur confier le soin de la mise en scène. Les auteurs s'en rapportent à eux d'ordinaire, choisissant



Cliché Boissonnas & Taponier. M. LE BARGY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
Rôle de *Valentin*. — *IL NE FAUT JURER DE RIEN*

l'un ou l'autre, comme collaborateur au travail délicat des répétitions ; il en est même tels et tels qu'on demande de préférence, à cause de leur habileté connue, et de leurs connaissances acquises... nous n'avons pas à les nommer ici.

Le Bargy passe pour un très bon metteur en scène, surtout pour les pièces modernes, auxquelles il sait donner le mouvement et l'allure. Toutefois, il a monté aussi des pièces à costumes du répertoire pittoresque, telle *Martyre*, de Jean Richepin, dont il fit une remarquable reconstitution du Monde romain, après avoir étudié les documents et s'être pénétré de la couleur d'époque, dans ses moindres détails. On lui doit, dans le théâtre contemporain, les mises en scène de *la Loi de l'Homme*, de *Catherine*, du *Torrent*, de *l'Autre Danger*, des *Tenailles* et de *l'Enigme*, qui furent très remarquées. Sans exagérer le réalisme, ainsi qu'on fait parfois au théâtre Antoine, il sait faire vivre l'action, tout en tenant compte de la convention théâtrale qui est nécessaire.

Notre comédien est aussi professeur au Conservatoire, où son cours est très fréquenté, et, d'ailleurs, avec raison. La caractéristique en est toute particulière, le professeur s'applique surtout à l'analyse critique des pièces qu'il enseigne, et qu'il fait connaître ainsi à ses élèves, ce qui est, peut-être, la meilleure manière de leur apprendre l'art de les jouer. Nous préférons singulièrement, quant à nous, cette méthode de professer, à celle qui consiste à saturer un élève de la diction non pas même d'un rôle, mais du fragment d'un rôle, de la scène, en un mot, qui sera, plus tard, pour lui, le morceau du concours. Le Conservatoire est une sorte d'école primaire, où on doit donner à ceux qui se destinent à la pratique de l'art dramatique, les rudiments de cet art, et comme l'idée primordiale de ce qu'il peut être, c'est cela surtout que, selon moi, il s'agit de leur enseigner, la mise en œuvre devant venir seulement après l'étude des connaissances générales. Et, à ce point de vue, le cours de Le Bargy est un des plus intéressants à suivre.

Ajoutons que Le Bargy, bien qu'il soit un des plus jeunes sociétaires de la Comédie-Française, est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1902, et terminons cette biographie que nous avons faite aussi complète qu'il nous a été possible, en disant que si l'artiste est un des premiers de notre temps, l'homme est de relations charmantes, aimable, courtois, et particulièrement bien élevé. *Gentleman,* dans toute l'acception du mot, il se ressent de son origine, dans sa tenue toujours très correcte, dans sa conversation fine, spirituelle et documentée. Il y a vraiment plaisir à causer avec lui, *de omni re,* mais surtout grand profit à s'entretenir de tout ce qui a trait à l'art théâtral. C'est un terrain sur lequel il est passé maître. Et ce qui ajoute au charme de la conversation, quand il parle de ces choses qu'il connaît si bien, c'est qu'il n'y apporte aucun parti pris, qu'il en cause avec simplicité, et sans autre souci que celui de la dignité de son art.

FÉLIX DUQUESNEL.



Cliché du Photo-Studio. M. LE BARGY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
Rôle d'*Orfinio*. — *LE FILS DE L'ARÉTIN*

Cliché Paul Boyer.

ANNE DE BOLEYN (Mme Héglon) — LE LÉGAT (M. Nivette) — HENRY VIII (M. Delmas) — LE COMTE DE SURREY (M. Cabillot) — CATHERINE D'ARAGON (Mlle L. Bréval)

ACTE II

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Henry VIII

OPÉRA EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX, DE L. DÉTROYAT ET A. SILVESTRE, MUSIQUE DE M. C. SAINT-SAENS



Il y a déjà plusieurs années que M. Saint-Saëns écrivait délibérément à un de ses amis : « Je ne veux plus maintenant faire d'opéras, parce que c'est un travail trop laborieux, trop long, en un mot trop fatigant pour moi. Je ne peux plus passer de longs mois à écrire de la musique huit à dix heures par jour. Ni mes yeux, ni ma santé générale ne veulent plus s'en accommoder. Je désire me consacrer exclusivement à des travaux qui, s'ils demandent autant et plus même de tension d'esprit, n'exigeront pas une aussi grande dépense de force physique. *Le Timbre d'argent*, *Étienne Marcel*, *Henry VIII*, *Ascanio*, *Proserpine,* sont là qui attendent qu'on veuille bien les représenter, et je ne vois pas la nécessité de m'user le tempérament à faire d'autres ouvrages de théâtre, étant donné que je n'ai pas de spécialité et que tous les autres genres de musique me réclament. On me demande à cor et à cri des quatuors, des morceaux de concert pour violon, violoncelle et autres instruments. Je ne crains pas de manquer de besogne, et pour ce qui est du théâtre, j'en ai assez. Le ballet de *Javotte* sera le *post-scriptum* de ma carrière théâtrale. »

Or, M. Saint-Saëns n'a jamais tant fréquenté les théâtres et frayé avec les directeurs que depuis qu'il a fait cette déclaration catégorique. Assurément, ce n'est pas le public qui se plaindra de le voir manquer si fréquemment au serment solennel qu'il avait fait, et, dès lors que sa grande irritation d'un moment s'est calmée, il n'y a qu'à se réjouir, pour lui et pour nous, de voir les choses reprendre leur cours naturel. En effet, depuis le jour où il nous menaçait de briser sa plume dramatique, il a écrit *Déjanire*, il a écrit *Parysatis*, il a composé *les Barbares*, il a vu reprendre *Proserpine* et *Phryné*, qui comptent parmi les œuvres qu'il entoure d'une tendresse particulière... Et voilà que, pour couronner la série et sceller ce grand raccommodement entre M. Saint-Saëns et le directeur de l'Opéra, celui-ci vient de remettre à la scène la meilleure partition qui soit de notre auteur après *Samson et Dalila*, ce grand opéra de *Henry VIII*, qui avait eu le malheur d'être amputé de tout un acte avec le consentement du compositeur, il est vrai, et qui reparaît aujour-



Cliché Paul Boyer.

DON GOMEZ DE FERIA (M. Dubois) — DUC DE NORFOLK (M. Baer) — Cte DE SURREY (M. Cabillot) — CATHERINE D'ARAGON (Mlle L. Bréval) — ANNE DE BOLEYN (Mme Héglon) — HENRY VIII (M. Delmas)

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *HENRY VIII.* — ACTE Ier



Cliché du Guy. ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
HENRY VIII
Don Gomez de Feria. — M. Dubois

d'hui dans sa forme originale, exactement comme il nous fut offert pour la première fois il y a déjà plus de vingt ans : c'était en mars 1883.

Cet ouvrage doit plaire à une grosse partie des spectateurs rien que par son poème, car il s'éloigne autant que possible du mythe et de la légende, et rentre absolument dans la catégorie des opéras historiques tellement aimés de nos pères, de ces opéras auxquels M. Saint-Saëns s'est rallié tout de suite et dont il a défendu la poétique la plume à la main. « Il aurait donc fallu des poèmes dramatiques, écrivait-il un jour, quand la musique ne l'était pas, et maintenant qu'elle s'efforce de l'être, il ne faudrait pas que le drame le fût!... Mais *Ascanio*, *Proserpine*, *Henry VIII* sont, à mon sens du moins, de véritables « drames lyriques », parce qu'ils sont dramatiques et lyriques. Le drame musical où il n'y a pas de drame est une chose qui ne m'entrera jamais dans la tête. » Cette déclaration s'adressait à un journaliste qui avait exprimé cette idée que M. Saint-Saëns, après *Samson et Dalila*, dont le grand mérite découlait peut-être un peu, si peu que ce fût, de la beauté du sujet, n'avait pas eu, par la suite, la main aussi heureuse dans le choix de ses livrets.

Quoi qu'il en soit de cette discussion théorique où se reconnaît un descendant de Monsieur Josse, il me paraît que le livret de *Henry VIII*, s'appuyant sur l'histoire et faisant mouvoir à nos yeux des personnages en chair et en os, dont les passions sont bien humaines, n'était pas plus mauvais que tout autre du même genre, où l'histoire est tant bien que mal accommodée aux exigences de la scène lyrique. Et, du moment que le compositeur y devait trouver l'excitant nécessaire à son inspiration pour marcher sur les traces de Meyerbeer ou de Verdi, il n'y avait pas à aller contre; on pouvait même, à la rigueur, reconnaître que ses collaborateurs ne l'avaient pas mal servi et qu'ils y avaient eu d'autant plus de mérite qu'ils n'avaient pas pu emprunter grand'chose à Shakespeare. Assurément, les deux premiers actes sont un peu vides d'action pour un genre qui vit surtout d'action, de mouvement, mais ils posent bien les personnages et aboutissent à une belle scène historique, le synode où Henry VIII rompt avec l'Eglise romaine, afin de pouvoir répudier Catherine d'Aragon, ce qui constitue une situation dramatique de premier ordre à laquelle n'a nullement contribué Shakespeare. Est-ce donc là une trouvaille de Détroyat, une invention de Silvestre, à qui nous étions bien loin de soupçonner un tel instinct dramatique ? Et si ce saisissant épisode est réellement sorti de leur esprit, n'en durent-ils pas être eux-mêmes légèrement surpris?

Lorsque, au lever du rideau, don Gomez de Feria, ambassadeur d'Espagne, arrive à la cour d'Angleterre, il espère y retrouver la belle Anne de Boleyn, qu'il a connue en France et avec laquelle il a échangé de doux serments d'amour; il a même été envoyé en Angleterre sur le désir de la reine Catherine, à laquelle il a fait remettre un billet d'Anne avouant sa faiblesse et son amour pour lui, don Gomez. Le jeune ambassadeur arrive à Londres juste à temps pour percevoir les premiers indices d'une rupture possible entre Henry VIII et Catherine d'Aragon; les premiers signes de la faveur d'Anne, que le roi nomme comtesse de Pembroke, qu'il donne pour dame d'honneur à la reine et qu'il commence à courtiser au moment même où passe, auprès du palais royal, le cortège funèbre de son favori Buckingham, condamné à mort. Au deuxième acte, accord complet entre Anne, brûlant de devenir reine, et le roi, jurant de l'élever au trône ; éclat entre Catherine et Anne, la première, à qui le pouvoir échappe, humiliant la seconde au point que celle-ci cherche un appui près du roi, qui rompt dès lors avec sa femme et hâte le divorce, au mépris des avertissements du cardinal Compeggio, envoyé du Saint-Père.

Au troisième acte, la réunion du synode est empruntée, au moins pour le début, à Shakespeare, et mise en scène exactement sur les indications notées par lui. Ces formes rigoureuses, cette étiquette solennelle, les appels répétés du juge et de l'huissier sommant le roi et la reine de comparaître à la barre, la réponse brusque du roi : *Présent;* la longue supplication de la reine aux genoux du roi, qui termine tout d'un mot : *Il suffit!* sont littéralement copiés dans Shakespeare et forment un tableau saisissant : quelle étrange idée avaient eue, certain jour, les



Cliché Paul Boyer.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *HENRY VIII.* — Acte II. — *BALLET*



Cliché du Guy.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
HENRY VIII
Duc de Norfolk. — M. F. Baer

directeurs de le couper ! Sur un signe du roi, le Parlement, constitué en tribunal, prononce le divorce souhaité, malgré la chaleur que l'ambassadeur d'Espagne a mise à défendre la reine ; mais à ce moment paraît le légat, porteur d'une bulle annulant ce divorce et confirmant l'union du roi avec Catherine. A ce coup, Henry VIII fait entrer tout le peuple dans la salle du synode et proclame, aux acclamations de tous ses sujets, le schisme avec l'Église romaine : il est désormais libre et n'obéit qu'à sa passion.

Au dernier acte, Anne est devenue reine et Catherine expire dans sa retraite de Kimbolth : la peinture de la douleur de la femme répudiée est encore empruntée à Shakespeare, mais la suite est du fait des auteurs français. Henry VIII, mordu par la jalousie, a l'idée d'aller demander à Catherine la preuve de l'ancien amour d'Anne pour don Gomez. Anne, de son côté, est venue s'humilier faussement aux pieds de la reine, afin de rattraper ce billet d'où dépend sa vie, et Catherine, indignée d'une telle bassesse, jure de le faire lire au roi. A ce moment paraît Henry VIII, accompagné de don Gomez. Il demande ouvertement la preuve à la reine, mais celle-ci se taisant par grandeur d'âme et générosité de chrétienne, il imagine d'exciter sa jalousie en redoublant devant elle de tendresse pour Anne, et, tandis qu'il enlace la nouvelle reine, celle-ci ne quitte pas des yeux le billet que Catherine lui montre entre ses mains crispées de rage. Enfin, Catherine, à bout de forces après cette épouvantable torture, demande à Dieu de l'inspirer : elle jette la lettre au feu et retombe morte sur son fauteuil. Tout ce tableau final, je le répète, est d'une conception très dramatique et fort émouvant, sans compter que, par le conflit des passions en jeu et le groupement des personnages deux par deux, il permettait au musicien d'écrire un grand quatuor, exactement semblable à celui de *Rigoletto*.

Dans la partition de *Henry VIII*, M. Saint-Saëns, d'instinct peut-être encore plus que par réflexion, a cherché à concilier quelques-unes des innovations du drame lyrique moderne, avec certaines formes consacrées de l'ancien opéra proprement dit. Il me paraît que l'auteur s'est fait une idée excellente de ce que doit être un opéra de nos jours : il repousse tout hors-d'œuvre et met en musique une scène dans sa forme naturelle ; les personnages se parlent les uns aux autres comme ils le feraient dans un drame ; il n'établit pas, théoriquement, de démarcation absolue entre un air, un récit, un duo ou un quatuor; les personnages chanteront trois, dix, vingt mesures ensemble ou n'en chanteront pas du tout si cela lui paraît déraisonnable; il rejette, en principe, toute sujétion à une forme délimitée d'avance, et prétend que chaque acte soit une suite de scènes, non de morceaux. C'est ainsi qu'on rencontre en plus d'un endroit tel ou tel épisode qui, d'après l'ancienne formule, aurait fait naître un duo régulièrement bâti, avec les coupes et redites habituelles, et qui ne forme ici qu'une scène dialoguée, infiniment plus vraie, partant plus dramatique et plus vivante qu'un duo ne pourrait l'être. Exemples : l'entrevue de la reine et du roi au premier acte ; la rupture entre Anne et Catherine au deuxième; au quatrième, enfin, la scène entre la reine abandonnée et la favorite couronnée. Autant d'épisodes qui ne sont ni de simples récits, ni de véritables morceaux tels qu'on les aurait écrits autrefois ; ce sont des dialogues d'une déclamation très juste et soutenue par un orchestre intéressant. Si la scène d'amour, au deuxième acte, entre Anne et le roi se rapproche plus d'un duo véritable, et si la scène finale est positivement un grand quatuor, c'est que la raison le veut ainsi, et qu'il est tout naturel que deux personnages dans l'une et quatre dans l'autre expriment à



Cliché Paul Boyer

DON GOMEZ DE FERIA (M. Dubois) — CATHERINE D'ARAGON (Mlle L. Bréval) — GARTER (M. Raës) — ARCHEVÊQUE DE CANTERBURY (M. Douaillier) — HENRY VIII (M. Delmas) — Cte DE SURREY (M. Cabillot) — DUC DE NORFOLK (M. F. Baer)

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *HENRY VIII.* — ACTE III

la fois les sentiments qui les animent : jusque-là rien de mieux.

Mais pourquoi le compositeur, qui conçoit si bien l'acte en son ensemble, admet-il, dans le détail, certaines formes aussi blâmables sur une petite échelle qu'elles le seraient sur une grande ? Admettez l'ancien duo si vous voulez répéter deux ou trois fois les mêmes paroles, respectez l'ancienne forme en tout si vous ramenez telle ou telle phrase en refrain de romance ; écrivez force airs avec fioritures s'il entre en votre esprit qu'une roulade ait quelque expression dramatique : il faut être conséquent avec soi-même et ne pas rétablir en détail ce qu'on prétend détruire en général. Cette façon de ramener les paroles et le motif primordial à la fin d'une romance ou d'un air mal déguisés n'est admissible, en somme, qu'une seule fois dans tout l'opéra. C'est quand Catherine, à l'approche de la mort, évoque le souvenir de la terre natale, de sa chère Espagne : alors, mais alors seulement, on comprend que cette pensée la poursuive, et, qu'à demi morte, elle la répète et la murmure en des termes absolument pareils, comme dans un rêve...

D'après les observations qui précèdent, il est clair que ce qui l'emporte dans cet opéra, ce sont les scènes de dialogue aimable, élégamment accompagnées, comme celles qui ouvrent le premier acte et le quatrième, ou bien les scènes d'altercation violente, enveloppées dans une trame orchestrale abondant en effets curieux, telles que le premier entretien de la reine avec Henry VIII ; telles que la rencontre entre Catherine et Anne, où la première humilie superbement sa rivale. Autant de pages traitées dans la forme rigoureuse où l'esprit les conçoit, sans superfétation conventionnelle et, par cela même, d'une déclamation excellente. En fait de grands tableaux en musique, la scène du synode, où tous les juges, pliés sous la volonté du maître, écoutent avec peine les supplications de la reine et la condamnent à regret, est conçue et traitée de main d'ouvrier, de même que l'épisode final du premier acte, lorsque les premiers propos d'amour débités à Anne par le roi se mêlent à la marche funèbre de Buckingham qu'on mène au supplice, sur l'ordre indifférent du roi. Certes, cette page présente un contraste très saisissant pour le spectateur ; mais la vaste composition du synode est autrement importante et puissante avec la marche solennelle et religieuse du début, avec l'invocation de l'archevêque de Canterbury, bâtie sur l'hymne liturgique de la Trinité (le schisme de l'Église d'Angleterre ayant été prononcé le jour de cette fête), avec les chants de triomphe de tout un peuple acclamant le roi qui vient de secouer le joug de Rome.

Que si j'arrive aux pages de grâce ou de tendresse, il m'est agréable de reconnaître que le compositeur a trouvé de douces et caressantes mélodies pour les couplets de Gomez, pour la romance du roi, pour la scène d'amour entre Anne et Henry VIII, surtout pour cette dernière scène où les phrases se suivent plus tendres les unes que les autres ; mais n'aurait-il pas pu nous faire grâce de ces répétitions de paroles, de ces reprises de motifs en guise de codas ? Dans la scène de la mort de Catherine au château de Kimbolth, je l'ai déjà dit, les adieux de la reine à la patrie absente sont rendus par une plainte d'une tristesse pénétrante et dont la reprise, à la fin de la scène, est très justifiée au point de vue dramatique. Ensuite arrivent l'entrevue d'Anne avec Catherine, d'un grand accent dramatique, et le quatuor final, dont le début surtout est remarquable, alors que le roi chante seul et que Catherine hésite entre le désir féminin de la vengeance et le devoir chrétien du pardon qui se combattent dans son cœur. Tout ce morceau, si bien bâti pour la scène, aboutit graduellement à une grande explosion vocale qui a décidé, décide encore et décidera toujours du succès : le public se lassera-t-il jamais d'entendre, sous un titre ou sous un autre, le quatuor de *Rigoletto ?*

Pour la reprise de *Henry VIII* qui vient d'avoir lieu à l'Opéra, c'est M. Delmas qui s'est chargé du personnage du roi, autrefois créé par M. Lassalle : il s'y montre aussi parfait comédien que chanteur habile et, — qualité maîtresse ici, — porte admirablement de superbes costumes. Madame Héglon, une Anne de Boleyn presque trop jeune, déploie ses grâces les plus félines et sa voix la plus caressante dans ce rôle où brillait autrefois Mademoiselle Richard ; M. Dubois lutte d'autant mieux contre le souvenir de M. Dereims dans don Gomez qu'il n'a jamais pu entendre son prédécesseur ; enfin Mademoiselle Bréval et Mademoiselle Grandjean représentent tour à tour, et de la façon la plus dramatique, la touchante figure de Catherine d'Aragon que Mademoiselle Krauss d'abord, que Madame Rose Caron ensuite ont marquée d'une empreinte ineffaçable. Costumes et décors, danses et figuration, tout contribue du reste à l'intérêt du spectacle, et dès lors *Henry VIII* paraît devoir occuper l'affiche un peu plus longtemps que *les Barbares*. Que faut-il donc de plus à l'auteur de *Samson et Dalila ?*

ADOLPHE JULLIEN.



Cliché Gerschel. ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *HENRY VIII (ballet)*
Mlle MATHILDE SALLE



COMTE DE SURREY (M. Cabillot) DUC DE NORFOLK (M. Baer) ANNE DE BOLEYN (Mme Héglon)

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *HENRY VIII.* — ACTE IV. — 1er TABLEAU



Clichés Paul Boyer.

CATHERINE D'ARAGON (Mlle L. Bréval) LADY CLARENCE (Mme Mathieu)

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — *HENRY VIII.* — ACTE IV. — 2e TABLEAU

Cliché Larcher.

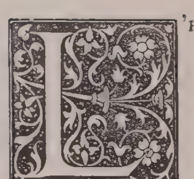
DUTERTRE (M. Arvel) — SONIA (Mlle Luc. Wékins) — PERRIN (M. Gandera) — LEMOINE (M. Darcy) — Décor de M. Amable.

Acte II

GYMNASE DRAMATIQUE

L'Homme du Jour

Pièce en trois actes, de MM. PIERRE MORGAND & CLAUDE ROLAND



L'homme du jour, c'est l'homme politique. Plutôt le politicien. L'homme politique, en effet, s'appelle Guizot, Thiers, Disraëli, Gladstone, Bismarck, Gortschakoff, etc.; le politicien s'appelle... du nom que vous voudrez. Vous les connaissez, les politiciens, avocats sans causes, médecins sans malades, journalistes sans chroniques, notaires ou avoués sans clients, ce sont, à quelques exceptions près, les « représentants du peuple ». Pauvre peuple !

Étant la seule puissance qui reste aujourd'hui à peu près debout, il était naturel que la comédie, qui se donne pour mission « de fouetter nos mœurs en riant », s'y attaquât peu ou prou, de près ou de loin. Le chemin, indiqué par Émile Augier dans *le Fils de Giboyer*, fut nettement tracé par deux pièces qui eurent un sort différent : l'une, *Rabagas*, de Victorien Sardou, alla aux nues, l'autre, *le Candidat*, de Gustave Flaubert, tomba à plat. Puis vinrent *Numa Roumestan*, d'Alphonse Daudet, *Monsieur le Ministre*, de M. Jules Claretie, et *le Député Leveau*, de M. Jules Lemaître, trois succès. Aussi bien, comme on vient de le voir, ce n'étaient pas les premiers venus de la littérature qui se mesuraient avec le politicien : Augier, Sardou, Flaubert, Alphonse Daudet, Jules Claretie, Jules Lemaître.

Cependant, à bien regarder, il semble que la pièce qui pourrait et devrait s'appeler « le Politicien » reste à faire. Il n'est, pour ainsi dire, pas de comédie ou vaudeville, en ce temps, où ne paraisse un député ou un sénateur, dont on nous conte les fredaines et les frasques, les aventures et les malheurs. Aucune encore n'a peint le portrait définitif, n'a dressé la statue marmoréenne du « Politicien ». Il n'y a plus rien à changer au « Tartuffe », ni au « Misanthrope ». On peut encore toucher au « Politicien », même — que MM. Pierre Morgand et Claude Roland me permettent de le dire — après la comédie, nouvelle, très amusante, très gaie, très plaisante, qu'ils ont donnée en commun sur la scène du Gymnase, *l'Homme du Jour*.

Savigny, l'homme du jour, est député socialiste. Il n'a ni génie, ni talent, ni caractère, ni conviction : donc, les plus hautes destinées l'attendent. Il change d'opinion comme de caleçon, « ce qui fait honneur, dit un personnage de la pièce, à sa propreté ». Il prononce avec éloquence les discours que compose son secrétaire particulier Dutertre : tous les secrétaires particuliers sont voués à cette mission, et n'est-ce pas l'une des



Cliché Paoul Saisset.

THÉATRE DU GYMNASE

Mlle Lucienne Wékins

premières professions du *Beau jeune homme*, de M. Alfred Capus?

Il nous apparaît, tout d'abord, revenant d'un banquet populaire, le banquet des égoutiers. Il meurt de faim. Et pourquoi ce pochon sur l'œil? C'est bien simple. Dès les hors-d'œuvre, les égoutiers, qui sont aussi des électeurs, l'ont questionné. Il a dû parler. Il a tant parlé que, tout à coup, il s'est arrêté brusquement, manquant à la fois de mémoire et de parole. Les électeurs se sont fâchés. Ils ont injurié « l'orateur » qui ne parlait plus; ils ont lancé sur lui des projectiles variés; ils lui ont poché l'œil. Savigny s'est tiré d'embarras par une inspiration qu'il dirait venue du ciel, s'il n'était, lui bourgeois aisé, député radical-socialiste : il a entonné *la Carmagnole*.

C'est cette équipée que Savigny, tout en mangeant ferme et en buvant sec, conte à sa femme, la douce et intelligente Lucette, à sa belle-mère, qui est exquise, à sa belle-sœur qui est délicieuse..., et à sa maîtresse. Savigny, avec toutes les qualités que nous lui connaissons déjà, ne serait pas complet, s'il n'avait une maîtresse : il l'a en la personne de la femme de l'un de ses collègues, le farouche démocrate Le Renard. Madame Le Renard joue les Égéries politiques : le Numa Pompilius du moment, c'est, pour elle, Savigny.

Mais que l'Égérie radicale prenne garde! Il y a de la concurrence. Voici venir, en effet, au deuxième acte, la belle demi-mondaine Sonia d'Estérel, très jolie, très élégante, amie du vieux marquis Sainte-Apolline, chef du parti réactionnaire. Elle lui propose, en son nom, amitié et alliance. S'il renverse le ministère, il sera de la combinaison nouvelle : de toute façon, la belle Sonia lui fait entendre qu'il aura sa récompense. Savigny, flatté, accepte. Dès lors, lancé dans « le monde », il renouvelle son mobilier, modifie la coupe de sa redingote, et édulcore ses opinions politiques. Enfin il renverse le ministère : il triomphe. Cependant Madame Le Renard, qui s'est aperçue de l'abandon de son amant et qu'elle a été supplantée par la belle Sonia d'Estérel, ouvre les yeux à Madame Savigny, la douce Lucette, qui... retourne chez sa mère. Savigny sera ministre : mais il n'aura plus de femme.

Nous le retrouvons, au troisième acte, au ministère des Cultes. Fort bien. Mais il déplore l'absence de sa femme, d'abord parce qu'il l'aime et ensuite parce qu'un ministre a besoin d'une maîtresse de maison. Il s'agit pour lui de rentrer dans la vie régulière. Madame Savigny accepte une entrevue. La douce Lucette, toute transformée, se montre ferme et énergique. Savigny avait déjà liquidé sa première maîtresse, en nommant son mari consul de l'île de Crète : il doit éloigner l'autre. Il se remet entièrement aux mains de sa femme légitime, qui lui pardonne. Savigny est à l'apogée de la gloire. Quand il apprend que le Président de la République vient de donner sa démission, il prend la pose familière à Napoléon Ier; le rideau tombe aux accents de l'hymne russe.

Très alerte, très gaie, n'ayant pas sans doute la prétention de fixer l'image du politicien, mais seulement de nous amuser à ses dépens, la comédie de MM. Pierre Morgand et Claude Roland est remplie de mots drôles, fort applaudis au passage. Celui-ci, par exemple : « Vos amis voulurent que je sois ministre, je le suis ; nous sommes quittes » ; celui-ci encore : « Eh ! ce sont les conservateurs qui font le succès des orateurs républicains. »

Succès aussi de la pièce, et succès dans lequel l'interprétation peut réclamer une juste part. L'homme du jour, c'est M. Burguet, bon comédien, qui a toute la verve souhaitable, M. Arvel (le secrétaire), fin et intelligent ; Mademoiselle Juliette Bellanger, distinguée, gracieuse et touchante, Mademoiselle Sandra Fortier (la belle-sœur), très amusante ; Mademoiselle Lucienne Wékins (la belle Sonia), enjouée, spirituelle, qui est pour beaucoup dans le succès final ; enfin, une débutante, Mademoiselle Suzanne de Behr, dont on a apprécié l'élégance et le naturel, et qui est certainement appelée à une brillante carrière.

ADOLPHE ADERER.



Cliché Larcher. DUTERTRE (M. Arvel) — CLAPIER (M. Paul Edmond) — Mme LAFARGUE (Mme Lola Noyr) — FRANCINE (Mlle Sandra Fortier) — BLANCHE (Mlle S. de Behr) — LUCETTE (Mlle Juliette Bellanger) *Décor de M. Amable.*

GYMNASE DRAMATIQUE. — *L'HOMME DU JOUR.* — ACTE III



Cliché Reutlinger.

Mlle SUZANNE DE BEHR

DU THÉATRE DU GYMNASE



Cliché Paul Boyer.

LE PRINCE DE FIESOLE (M. Volnys) — LA CATHERINE (Mme Tasny) — LA JAUNISSE (M. Villa) — CASSIUS (M. Chameroy) — L'HOTELIER (M. Cartereau) — UN GARÇON (M. Cauroy)

THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — *LE MAQUIGNON.* — ACTE Ier. — *L'Hôtellerie du Plat d'étain*

THÉATRE SARAH-BERNHARDT

Le Maquignon

DRAME EN CINQ ACTES ET SEPT TABLEAUX, DE MM. VIRGILE JOSZ ET LOUIS DUMUR

Le vrai titre du drame serait: *La Suite du Courrier de Lyon*. Et pourquoi l'affiche ne le porte-t-elle pas? On verrait tout de suite à quoi l'on a affaire, et le public, frémissant encore du souvenir de cette cause célèbre, accourrait d'autant plus volontiers, tout heureux d'apprendre du nouveau sur la question. Au surplus, c'est bien ce qu'il a fait, sans s'arrêter à l'obscurité du titre, qui s'applique à l'illustre Choppard, à Choppard dit « l'aimable », que chacun croyait mort, mort avec son secret..., mais qui vivait bel et bien, et ne meurt, sans ressource possible, qu'à la fin de la nouvelle pièce. On voit assez quel irrésistible attrait se dégage de la donnée. Choppard n'étant pas mort, comme nous le pensions, Dubosc n'est donc plus en sûreté et Lesurques pourra enfin obtenir sa réhabilitation posthume.

Il est certain qu'ici nous sortons de la vraie vérité pour entrer librement dans le domaine de la fiction. L'histoire du *Courrier de Lyon* était vraie, presque aussi vraie que cette autre cause célèbre qui, en même temps que le drame de MM. Josz et Dumur (voyez la coïncidence!), s'ouvrait en ce mois d'août aux assises de Paris. Mais elle s'arrêtait avec le fameux drame au légendaire succès : Lesurques n'a jamais pu être réhabilité, malgré toutes les pétitions de sa famille et de ses amis, parce que, s'il a été à peu près établi qu'il était innocent de l'assassinat, il ne l'a pas moins été, c'est-à-dire avec d'aussi grandes probabilités, qu'il était plus ou moins complice du coup de main. Les biens de Lesurques ont été rendus à ses héritiers, mais on a laissé au théâtre le soin d'en appeler à la postérité!

C'est cet appel que MM. Virgile Josz et Louis Dumur, auteurs du beau *Rembrandt,* de 1896, ont entendu et qui nous a valu leur nouveau drame. Bien que moins sûr et ferme d'allure que *le Courrier de Lyon,* avec des invraisemblances qui étonnent parfois, surtout par ce que nous savons déjà des personnages, il est bien charpenté, ce drame, fait de main d'ouvrier, et l'on comprend le succès persistant qu'il a obtenu cet été, en dépit de l'époque.

Donc Choppard n'est pas mort, pour commencer. Il nous faut admettre cela, sans quoi, rien de fait. Il a été frappé d'apoplexie sur l'échafaud, et une fois guéri, on l'a gardé en prison. Soit! Ce qui est plus difficile à croire, c'est que Dubosc, qui ne pouvait pas ignorer ce détail, ne se soit pas dès lors méfié davantage. Puisqu'il laissait son complice pourrir à la Force, il eût bien dû se douter que la jalousie ferait aisément place à la haine, et à la haine la plus clairvoyante. C'est sur quoi comptent les poursuivants de la réhabilitation de Lesurques. La fille de l'innocent, d'abord; puis l'avocat Didier de Lagarde, qui l'aime, mais n'obtiendra le titre d'époux qu'en échange de la revision du jugement. Pour arriver à ce résultat, il faut retrouver Dubosc; pour retrouver Dubosc, il faut dénicher Choppard, l'ex-maquignon.

Heureusement pour Choppard, qui devrait en être le premier étonné, que Dubosc a un peu baissé depuis l'affaire : il est vraiment trop facile à prendre. Par un procédé ingénieux, mais connu, il s'est approprié les papiers et le nom du comte de Rouzay, intendant général de l'armée consulaire, dont il a

rencontré le cadavre sur un champ de bataille où il rôdait. Il est revenu à Paris, afin de jouir en triomphateur de l'hôtel et des biens du défunt. Il y trouve aussi la fille du comte (qui n'avait presque jamais vu son père) et s'occupe de la marier. Enfin, il a tout à fait oublié, et Lesurques, et sa famille, et les démarches de celle-ci, et la fameuse ressemblance qui lui permit de faire endosser son crime à Lesurques. Cependant, il a gardé des relations tendres avec la femme de Choppard, et il a à son service, en qualité d'intendant, notre ami Fouinard, du *Courrier de Lyon.* Décidément, il n'est plus si fort!

Aussi Choppard une fois à l'œuvre (la scène de sa libération est d'une belle allure), l'action marche vite, et Dubosc n'en a pas pour longtemps à rester masqué. Il se venge d'un coup de couteau, mais le vertueux Choppard a eu le temps de le dénoncer en règle. (Saisissante encore la scène où Mademoiselle Lesurques croit voir reparaître son père, en apercevant Dubosc.)

J'ai laissé divers comparses de l'action, destinés à varier et à l'égayer au besoin; il en est de fort bien venus, comme Cassius et la Jaunisse, joués avec tant de fantaisie et de malice par MM. Chameroy et Villa, ou Fouinard, qui emprunte la physionomie comique de M. Rablet. M. Krauss joue Dubosc avec sa prestance et sa *foi* habituelles et l'on a remarqué non sans surprise, dans Choppard, un comédien encore inconnu, M. Richard, dont la conviction, l'émotion, l'autorité, méritent des éloges tout particuliers. M. Deneubourg jouait Didier. Les rôles de femmes n'existaient guère, et Mesdames Tasny, Magda ou Rosny ne pouvaient leur donner que leur bonne grâce.

HENRI DE CURZON.



Cliché Paul Boyer. LE DIRECTEUR (M. Céalis) — CHOPPARD (M. Richard) — PIQUET (M. Montvallier) — DIDIER (M. Deneubourg)

THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — *LE MAQUIGNON.* — ACTE II. — *Le Cabinet du Directeur de la prison de la Force*

Cliché Paul Boyer. LE DOCTEUR (M. Lacroix) — JULIE (Mlle Magda) — CHOPPARD (M. Richard) — DIDIER (M. Deneubourg) — LE PRINCE DE FIESOLE (M. Volnys) — LE COMTE DE ROUZAY (M. Krauss)

THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — *LE MAQUIGNON.* — ACTE V. — *La Mort de Choppard*



Cliché Cautin & Berger. DÉCOR DE M. E. RONSIN

LE THÉATRE DANS LE MONDE

La Fleur lépreuse

ALLÉGORIE EN UN ACTE, DE M. JEAN SARDOU, MUSIQUE DE M. JEAN-CH. NOUGUÈS



La comédie de salon sévit sur notre époque avec une charmante violence. Il ne faut pas en médire. Elle peut rendre, à l'occasion, de grands services, d'abord à ceux qui la jouent. J'en sais qui, grâce à un joli talent d'amateur, ont fait de beaux mariages, et d'autres qui se sont servis de leur physique plaisant ou ridicule pour avancer rapidement dans leur carrière.

Le public, un peu spécial de ce genre de spectacle, est à l'ordinaire peu indulgent. La critique est aisée et l'art n'est pas difficile. — « Pourquoi donc donnez-vous tant de comédies chez vous ? » demandait un jour à l'excellente Madame Aubernon de Nerville une très jolie femme, qui trouvait que ces petites exhibitions lui valaient trop de regards et d'hommages. — « Mon Dieu ! ma chère, répondit la bonne hôtesse, tout simplement pour renouveler la méchanceté et vous empêcher de toujours dire du mal des mêmes personnes. »

M. Renan, qui était présent, sourit de son bon sourire de curé de campagne et déclara que, d'ailleurs, la comédie de salon est un genre vénérable et que les Pharaons la donnaient à leurs courtisanes et à leurs familles, que, par une touchante habitude patriarcale, ils avaient coutume de ne point séparer.

Quelquefois, cependant, la comédie de salon cessait d'être d'agréables petites distractions et aspirait à un but d'art et de littérature. C'est ainsi qu'au printemps, quelques privilégiés furent conviés chez un jeune musicien, J.-Ch. Nouguès, pour y voir et écouter un harmonieux spectacle.

Parmi les nouveaux venus, J.-Ch. Nouguès est un de ceux qui semblent les plus nettement doués pour leur art. « Je suis persuadé, dit un jour Henri Becque, après avoir entendu un compositeur adolescent esquinter à grands coups de pattes un malheureux clavier qui ne lui avait rien fait, que ce jeune homme eût été un excellent sous-préfet. » Il suffit d'avoir écouté quelques instants J.-Ch. Nouguès pour se persuader qu'une irrésistible vocation le tient et ne le lâchera pas, qu'il est né musicien et qu'il le restera, que l' « amateurisme » n'a rien à voir dans son talent, et qu'il a par-dessus tout cette chose précieuse et rare : le tempérament. D'autres s'attarderont aux gentillesses mélodiques, aux langueurs mièvres, aux romances soupirées à mi-lèvres, qui feront pâmer d'aise de trop jeunes filles et de trop vieilles dames. D'autres goûteront, à l'heure du thé et des petits fours, les compliments qu'on vous dépose sur votre soucoupe comme un morceau de sucre et écouteront avec satisfaction les gloussements de pintades amoureuses d'un auditoire de commande. J.-Ch. Nouguès, lui, se soucie fort peu de ces succès de petite chapelle. C'est dans la cathédrale qu'il veut officier. Ses moindres morceaux sont vivants, solides, dramatiques. L'idée s'en détache nettement, les sentiments s'en dégagent sans incertitude, expansifs et passionnés. C'est un musicien de théâtre, qui sait bien tout ce qu'il sait et qui devine le reste.

C'est sur un livret d'un jeune poète, Jean Sardou, l'auteur des *Lunaisons* et des *Luxures*, qu'il a écrit la partition qui enchanta ses auditeurs d'un soir et que quelque jour, sans doute, nous réentendrons ailleurs.

Je parlerai du livret avec l'affectueuse sévérité à laquelle m'autorise mon grand âge pour les vingt-cinq ans de son auteur. Je com-


L'IRIS (Mme la baronne de Gérisdaël)

mence. Et tout d'abord il a une qualité charmante, ce livret, et qui le domine tout entier : il est musical, il répond bien à son but. Il croque tout le temps la mélodie. Je suis sûr que vous avez déjà deviné qu'il y a du symbole dans cette affaire. Mais ce symbole est simple et clair ; on en pénètre doucement


LA RÉCITANTE (Mlle Ch. Lysès)

les arcanes. Sarcey lui-même ne s'en fût point trop fâché. Et puis il s'en dégage une bonne odeur de jeunesse et de joie. Il est, si je puis dire, parfumé, épanoui. Aussi bien s'appelle-t-il *la Fleur lépreuse*.

Le décor — un délicieux décor, plein de lointain et de poésie, brossé par Ronsin, qui est non seulement un décorateur, mais un


LE LIS (Mlle Challet-Balme) L'ŒILLET (Mme Valentine Picot)

peintre, représente un jardin, des arbres, des ramures, des eaux bruissantes. Il n'y manque que des oiseaux. J.-Ch. Nouguès s'est chargé de les y mettre. La nuit enveloppe les ramures d'ombre et de mystère, et la Récitante, cette personne qui est généralement chargée d'em-


LA SOURCE (Mlle J. Veillet)

brouiller l'action, et qui cette fois l'éclaire, nous dit son angoisse. Elle a peur. On entend au loin des voix. Ce sont les voix des fleurs. Pourquoi les fleurs ne chanteraient-elles pas ? Pourquoi n'auraient-elles pas appris la musique avec les sources, les rossignols et le vent qui gémit dans la grande lyre de la forêt ?


Clichés Cautin & Berger.
LA JEUNE FILLE (Mlle Marie-Louise Rolland)


LA FLEUR LÉPREUSE (Mlle Jane Faber)

« Des parfums glissent dans l'air, me bercent et me grisent, dit la Récitante. Ce sont des fleurs! des fleurs! Ah! je vous reconnais, lis, roses, jasmin et orchis! »

Le chœur se rapproche. Écoutez-le. Il dit des choses fort jolies et fort claires :

« Dans le jardin des désirs, chaque fleur possède une âme, chaque fleur est une Circé, mais devons-nous dévoiler à celle qui s'avance, qui soupire et qui voudrait connaître l'amour, les transports inconnus des nocturnes ivresses? »

Une lumière bleue inonde la scène et baigne un merveilleux jardin, et la Récitante nous avertit qu'elle aperçoit se dirigeant vers elle une femme songeuse et triste. « Trouvera-t-elle, soupire notre amie, la fleur de son rêve? Cette fleur est-elle d'oubli, d'impuissance ou de volupté? O toi, vierge blonde et frêle, toi qui viens, confiante, ne crains-tu pas de cueillir des floraisons menteuses? Parmi ces gerbes pâles il est de folles tiges, de perverses épines. Prends garde et choisis bien »

Et pour rendre ce conseil plus efficace, l'orchestre module tendrement — flûte, violon et harpe — de douces et caressantes musiques.

La jeune fille apparaît. Elle vient « chercher la fleur qui saura la comprendre ». Ses yeux ont pleuré, sa lèvre est desséchée. Evidemment cette jeune fille a eu des tas de petits ennuis. « Je sais, dit-elle, que parmi vous est une fleur amie qui pansera mes blessures. Ah! laissez-moi la trouver. Je viens vers vous timidement. Ne me repoussez pas, car mon désir ignore ce qu'il veut, ce qu'il cherche et ce qu'il doit trouver. Secourez-moi, mes sœurs! Courbez vos tiges vertes, inclinez vos fronts bleus, entr'ouvrez vos corolles! Secourez-moi; vous seules pouvez guérir le mal dont je meurs! »

C'est la Source qui lui répond la première. La Source est fataliste. « Ce qui doit arriver arrive. C'est la loi, tu ne peux l'enfreindre. Crois-moi, ne cherche pas! Que ta vie passe comme l'eau calme du ruisseau... Je suis l'indifférence, l'oubli. Viens!... »

Mais la jeune fille ne suivra pas ce conseil. Elle ne boira pas de cette eau.

Le Lis et l'Œillet se présentent à elle, et, en un duo délicieux, d'une forme exquise et nouvelle, où l'idée s'allie heureusement à la mélodie, ils lui font l'un et l'autre les plus honnêtes propositions. Comment en serait-il autrement, puisque l'Œillet symbolisent l'Espérance et le Lis la Foi? Leur dialogue est d'ailleurs joli et d'une charmante élévation de pensées.

Mais la jeune fille n'écoutera ni l'Œillet, ni le Lis « Vous êtes sœurs jumelles, leur dit-elle, vos voix aussi sont mensongères... Je ne crois déjà plus et ne veux espérer. »

C'est l'Iris, fleur de tristesse, qui vient donner à la jeune fille ce bon conseil :

« N'évoque plus les fleurs et ne t'attarde pas à cueillir un bouquet de hasard. Tu ne saurais choisir. Il est, dans ce jardin, un être dont le souffle puissant vous anime. Va vers lui! Il est fleur! désir! C'est l'Amour? »

La jeune fille ne se le fait pas dire deux fois.

Le jardin s'irradie de lumière rosée, et l'Amour apparaît. En un joli couplet, ardent et tendre, il dit les bienfaits qu'il répand sur le monde, les ivresses qu'il dispense aux pauvres mortels.



Cliché Cautin & Berger. M. JEAN SARDOU



Cliché Cautin & Berger. M. JEAN-CH. NOUGUÈS

Les yeux de la jeune fille rayonnent de joie, et elle attaque, avec son adorable compagnon, un duo vibrant et passionné, dont les paroles sont d'une agréable finesse et dont la musique intense et puissante révèle chez J.-Ch. Nouguès les fortes et belles qualités dont je parlais tout à l'heure.

Et l'Amour moissonne pour la jeune fille toutes les fleurs du jardin, les roses, les œillets, les lis, les genêts, les hortensias, ce qui nous donne à entendre qu'il est à lui seul l'Espérance, la Foi, la Tristesse, etc... A sa voix les fleurs frémissent et s'épanouissent, « plus belles, vivantes et fraîches ». Car l'Amour est grand prêtre du jardin des désirs.

Sur le motif initial qui exprime l'amour, le chœur des fleurs éclate et exalte comme il convient la souveraineté de l'Amour.

Un strident éclat de rire les fait taire et jette le trouble et la crainte dans le cœur de la jeune fille. Et l'Amour veut l'entraîner vers la vie. Mais elle veut savoir d'où est parti cet affreux éclat de rire. Et l'Amour et les fleurs le lui disent : « C'est la Fleur lépreuse... c'est le vice : n'y va pas. C'est une fleur qui pousse malgré nous! Personne ne doit aller vers elle. » Mais la jeune fille, effrayée et attirée, s'avance vers la Fleur lépreuse, qui apparaît et qui lui dit en une tirade violente son horrible destinée :

Ils me nomment ici la fleur, la fleur lépreuse,
Ils me nomment le vice, ils tremblent à ma voix;
Car ma voix les domine et l'ongle de mon doigt
Déchire et met à bas leurs visions menteuses.

Car ma langue est perverse et mon corps est félin,
Et mon regard railleur de leurs regards se moque,
Car mon regard promet, car mon regard provoque.
Je suis belle et suis beau... Mon sexe est incertain.

La jeune fille, troublée, écoute la Fleur lépreuse et l'Amour a quelque peine à arracher la jeune fille à sa mauvaise extase. Il l'emmène vers la vie.

Jusqu'ici vous pouvez constater que si la Fleur lépreuse, dont la bouture a été prise dans le jardin de Baudelaire, eût réjoui par son parfum violent les plus forcenés romantiques, elle ne sait guère contenter par sa morale les esprits les plus timorés. Mais M. Jean Sardou n'a point voulu que les mères de famille partissent ainsi rassurées, et il nous laisse entendre que la jeune fille reviendra dans le jardin des désirs pour cueillir la Fleur lépreuse et que de nouveau elle entendra sa voix.

Vous avez pu, par cette rapide analyse, juger la grâce, la poésie, la signification ingénieuse et très nette de cette jolie allégorie. La pensée du jeune poète eût gagné parfois à être moins verbale et à se garer d'une trop grande abondance d'épithètes. Ce sont là les jolis défauts d'un âge dont on rougit quand on l'a et qu'on regrette dès qu'on ne l'a plus.

Musique et poème ont été dits et chantés avec beaucoup de goût, de talent, de grâce et de beauté, par Mademoiselle Lysès, de la Renaissance; J. Faber, du Conservatoire; Marie-L. Rolland, de l'Opéra-Comique; par Madame la baronne de Gérisdaël, Mesdames Valentine Picot et Combatière; par Mesdemoiselles A. et C. Veillet, Challet-Balme, et par M. Reed-Taylor.

ROBERT DE FLERS.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



Cliché P. Nadar.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

HENRY VIII (ballet)

Mlle Léa Piron